

Nina Rapi

BÚJÓCSKA

A LESZBIKUS SZÍNHÁZ ESZTÉTIKÁJA NYOMÁBAN

Minket, leszbikusokat gyakran a társadalom kollektív árnyékának, legiszonyatosabb rémálmának tekintenek. Feje tetejére állítva ezt az elképzelést, a színpadon és az életben egyaránt, megmentvén a béklyók nélküli „rossz” szabadságát, mégis javunkra fordíthatjuk.

A leszbikus színház, akárcsak a leszbikus tapasztalat, többnyire olyan, mint a bújócska. Amit elrejtünk az, amit nem „nem szabad a nevének nevezni”, és amit keresünk, az létünk biztosítéka. Gyakorló drámaíróként az utóbbi időben egyre sürgetőbbé vált az a vágyam, hogy a leszbikus esztétikát kutassam és helyét kijelöljem, – mind elméletileg, mind gyakorlatilag – hogy kiküszöböljük a színházban a leszbikus szemlélet elhallgattatását, megtagadását vagy félreértelmezését.

Miért a leszbikus színház? Miért nem csak egyszerűen a színház? Végül is a színház témaköre univerzális. De valóban az-e? Az öntudatos, „kisebbségi” színházak nyugaton az elmúlt húsz év során már létrejöttük pusztán tényével bizonyították, hogy a fennálló színház feltételezett átfogó témaköre nagyon is specifikus, nevezetesen: fehér, férfi és polgári.

Minthogy a leszbikusság témája kirekesztetett ebből a feltételezett univerzalizációból, szükségessé vált, hogy a leszbikus elmozdítsa a „kategóriarendszer tengelyét”, és önmagát helyezze a színház középpontjába, megteremtve helyét a világ tudatában és tapasztalatában. A leszbikus szerepe a fennálló színházban jelenleg mellőzött, nincs lehetősége arra, hogy valóban részévé váljék a világ tudatának. Ezért létrehozza saját színházát, mellyel elsősorban a leszbikus közönséget célozza meg.

Bár kíváncsi megteremteni egy, a maga nemében egyedülálló, felülbírálat nélküli kísérleti gyakorlatot, ez a szituáció könnyen fojtogató gettóba tömörüléshez és önelégült, magamutogató, konzervatív színházhoz vezethet. Osztom Monique Wittig véleményét, miszerint döntő jelentőségű, hogy figyelembe vegyük mind az egyedi, mind az általános nézőpontot ahhoz, hogy elérjük az egyetemest, még akkor is, ha individuális vagy specifikus nézőpontból indulunk ki. Ezt szeretném megkísérelni a következőkben.

Nő, férfi és leszbikus

MONDHATÓ-E a leszbikus színház egyszerűen női színháznak? Nő-e a leszbikus? Számomra, akárcsak sok más leszbikus számára, a „nő” a heteroszexuálissal egyenrangú. És a színházban csaknem mindig az is. Feltételezhetően, ha egy „nő” felvállalja a leszbikusságot, a leszbikus elkerülhetetlenül eltűnik a „barátság” eufemizmusában. A nők megrögzötten kizárták hagyományaikból a leszbikusokat, és megalkották „a nőnek” mint homogén kategóriának csaknem totalitárius koncepcióját.

A leszbikus színház meghatározása igen bonyolult probléma. Bonnie Zimmerman kimutatja, hogy a leszbikus szöveg behatárolása óriási nehézségekbe ütközik. Például számba kell vennünk, hogy a leszbikus szöveget leszbikus írta-e (és ha már itt tartunk, egyáltalán hogyan dönthetjük el, ki a leszbikus), vagy leszbikusokról szól (de szerzője lehet heteroszexuális nő vagy férfi), vagy egy leszbikus „látomást” fejez ki (amelynek mindazonáltal kielégítően körvonalazottnak kell lennie). Én e cikk szándékából kifolyólag a leszbikusok munkáira fogom használni, melyek a leszbikus tapasztalatot alapozzák meg.

Mielőtt rátérnék a leszbikus színház esztétikájának vizsgálatára, rövid kitérőt teszek, hogy kiderítsük, ki is a leszbikus. Eltekintve az általános meghatározástól, miszerint a leszbikus „az a nő, aki egy másik nőt szeret és/vagy egy másik nő szerelmére vágyik”, Monique Wittig azt állítja, hogy a leszbikus kívül áll a „férfi” és „nő” politikai kategóriáján, a heteroszexualitás elutasítása számára megegyezik azzal, hogy (tudatosan vagy sem) megtagadja, hogy „nővé illetve férfivá” váljék. Ily módon a leszbikusnak valami egészen másnak kell lennie: „nem-nőnek és nem-férfinak, a társadalom termékének, nem pedig a természetének, mert a társadalomban nem a természet érvényesül.”

A lét játéka

A leszbikus véleményem szerint tehát az, aki arra kényszerül, hogy feltalálja önmagát, és énjét a fennálló rend azon réseit kitöltve alakítsa ki, amelyek elkerülték a kategorizálást – folyton határokat szabva és rombolva eközben. Ugyanilyen a leszbikus színház is.

„Nőnemű” és „hímnemű” biológiai kategóriák. „Férfi” és „nő” azonban, bár a hímneműségben és a nőneműségben gyökereznek, társadalmi kategóriák: jelmezek, gesztusok összessége, az ember világban elfoglalt helye vagy annak hiánya alapján. A férfi jelmeze és gesztusai nyílt teret és szabadságot sugallnak. A nő gesztusai és jelmeze bezárkózásról, bezártságról, korlátozottságról árulkodnak. A leszbikus e két megkövült létforma közé szorul, és ezekből, valamint képzelőerejéből kell kia-

kítania saját személyiségét. Olykor a férfias jelmez felé hajlik – ez a „férfias leszbikus”, a *butch*, olykor a nőies felé – ez a „nőies leszbikus”, a *femme*. Előfordul, hogy személyiségén belül ötvözi mindkét típust, és kétnemű perszónát teremt magának.

A leszbikus álarcot ölt, jelmezbe bújik, gesztusokkal, szerepekkel kísérletezik – minden teátrális viselkedési formát felhasznál, hogy önmagát megalkossa. Állandóan változik, folyton levedli régi bőrét, szerepeit, jelmezeit, és újakért nyúl. A lét játéka. Harriet Ellenberger szerint a leszbikus életformája a „kísérleti színházhoz” hasonlatos. Úgy rendezzük életünket, akár egy előadást. Ez az egyidejűség, vonzás és kapcsolat a leszbikusok és a színház között egyfajta bűvészműtávjá. Így bűvészkedünk mi.

Mi különbözteti meg a leszbikusot a színpadon kívül a többi nőtől? Azért vagyunk mások, mert leszbikusként viselkedünk, nem pedig egy azonos származás vagy közös helyzet miatt. Hogyan viselkednek a leszbikusok, akik maguk is olyan különbözőek? Mint amikor valaki szabadságvágyból és a változás igényével egyfolytában „újra alkotja önmagát”. A leszbikus életében semmi sem vehető biztosra, nincs állandó pont, ahogy a leszbikus színházban sem.

A leszbikus színház, akárcsak maga a leszbikus, a „nő”, a „férfi” és egy harmadik ismeretlen dimenzió szintézise. Annak a keresése ez, ami a leszbikus színházat meghatározza. Én, mint drámaíró, leszbikus szereplőimen keresztül egy olyan tér megteremtésének a lehetőségét kutatom, amely meghaladja a nemek korlátait, amely elhatárolja a szerepet a „lét lényegétől”, a „nőt” mint mítoszt a nőktől, a történelmi valóságot, vagy ahogy Wittig mondja, a nő „történelmileg passzív szubjektumát” a „cselekvő, önmagát meghatározó” aktív leszbikus szubjektumtól – hogy Sue-Ellen Case megfogalmazását idézzük.

Ithaka című darabomban Sula, a főszereplő szüntelenül újraalkotja önmagát, szabadságának határaival kísérletezik, állandóan új igazságot fedez fel csak azért, hogy nyomban elvesse egy másik kedvéért. Kutatása közben mindig szerepet játszik – családjá előtt öntudatlanul, szeretője előtt tudatosan. Vágya, hogy színésznő legyen, az életben játszott szerepeinek kiterjesztése. Amikor Árnýkán keresztül kérdőre vonja ezt a vágyat, azt akarja megtanulni, hogyan viselkedjék a való életben.

Hogy elkerüljön egy nem kívánt házasságot, és mert a politikát is elutasítja mint megoldást, Sula először az emigrációban keresi a szabadságot, majd Deborahhoz, a zongoristához fűződő intenzív szexuális kapcsolatban, aztán színésznőként, és végül az Árnýkával való szembesülésben. Bármilyen formáját éri is el a szabadságnak, mindig korlátokba ütközik, mintha csak zárt térben, a külvilág szorításában lenne megtapasztalható, amely kényszerítő erejével meghatározza szabadsága paramétereit.

Magyarán szólva, ez a dinamika jellemzi a leszbikusok jelen helyzetét. A szabadság-korlátozás dinamikája az *Ithakában* így természetesen saját tapasztalatomból fakad, ha nem is voltam tisztában ezzel a darab írásakor. Mégsem tekinthető életrajzi jellegűnek, mert a szereplők és az események mind a képzelet szülöttei. Ennek ellenére egy nő szexuális és érzelmi beállítottsága alapvetően befolyásolja öntudatát és kreativitását. Saját valóságom dinamikájának és struktúrájának bemutatásával anélkül, hogy személyes élményeimet részleteztem volna, olyan színházat teremtettem, amely a személyesből kiindulva eléri az egyetemest.

Ezt erősítette meg a darab fogadtatása is. Más emberek, akár olvasók, akár nézők, más részletekre lettek figyelmesek. A Bush Színház a stílust és a szabadság-

szerelem keresésének témáját emelte ki („színpadi megjelenítését tekintve leleményes, Sula szerelem- és szabadságkeresésének érzékeny bemutatásában gyakran szürreális, ötletes és szórakoztató”). Görög barátaim a darab emigrációt érintő aspektusaira fektették a hangsúlyt („mintha csak rólunk szólna” – mondták). Barbara Norden leszbikus kritikus a leszbikus kapcsolatot emelte ki (amelyet „jól példáznak a szerepjátékok”).

A szerepjátszás, vagy a nemek társadalmi eredetének megmutatása közös vonása valamennyi leszbikus színházi teóriának. Ahogy az irodalom leszbikus esztétikáját kutatva Bonnie Zimmerman is felfedezte, hogy a leszbikus irodalom, mint a leszbikus kultúra általában, különösen rugalmas a nemekkel és a szerepekkel való azonosulás kérdésében, és pontosan ez az oka annak, hogy a leszbikus szerzők mindig kitüntetett érdeklődéssel fordultak a jelmezek felé, „mert a ruha azoknak a nemi szerepeknek a külső megnyilvánulása, melyet a leszbikusok gyakran elutasítanak”.

Szabadság–korlátozás dinamika

A leszbikus művész, véli Zimmerman, egészen másképp fogalmazná meg a szexualitást, a kapcsolatok, a test kérdését, mint a heteroszexuális férfiak és nők, azoktól eltérően a fejlődés vagy a keresés témakörét is érintené. Én a keresés témáját „szellemesen és ironiával” próbálom megközelíteni, meg a szerepjátszás felől, azaz a *camp* segítségével, átszöve a szabadság–korlátozás dinamikájával. Nevezhetők-e ezek az elemek a leszbikus esztétika jellemzőinek?

Furcsa módon, Zimmerman azzal a kérdéssel zárja kutatását, hogy a törvényenkívüliség státusza vajon hogyan befolyásolja a leszbikus irodalomról alkotott képet. „A leszbikus marginális helyzetéből kifolyólag a szabadság és a rugalmasság sajátos felfogása jellemzi-e a leszbikus írást, vagy inkább a ráerőszakolt korlátok, a bezártság? Egyáltalán létezik-e a leszbikus írás egyedülálló szabadság–korlátozás dialektikája?”

Természetesen ugyanezzel a kérdéssel foglalkozik számos leszbikus dráma, akárcsak az *Ithaka*. A következő darabokat fogom megvizsgálni: Caroline Griffin és Maro Green *More*-ját, Holly Hughes *Dressed Suits to Hire* című darabját, Jackie Kay *Chiaroscuro*-ját és a *Neptide*-ot Sarah Danielstől. Az első két darab két nő kapcsolatáról szól, akik – az ellenséges környezet és a túlélésért folytatott küzdelem miatt – a világtól elzárkózva élnek, de szellemileg semmi sem szabhat korlátot szabadságuknak.

A *More*, a szerzők állítása szerint a bezártságban megtalált szabadságról szól. A darab olyan rejtett rendellenességeket vizsgál, mint az anorexia, az agorafóbia valamint a képzelet szabadsága továbbá a fizikai bezártság közötti konfliktus. Melyik az erősebb? Vajon az értelem átlépheti-e a test korlátait? A főszereplők, Mavro és Coquino mindketten korlátozva vannak – testük, kapcsolatuk, a közönség és a külvilág által. Mégis a szabadságot kutatják, meg is találják korlátaik között, s azon túl.

A *Dressed Suits to Hire* majdhogynem új műfajt alkot – a *dyke noirt* –, szintén a képzelet útján nyert szabadsággal foglalkozik a bezártságban. A *More*-tól eltérően, de az *Ithakához* hasonlóan a leszbikus kapcsolatot szerepjátszási jelenetek egész során keresztül mutatja be, a szexualitást helyezve a középpontba. A darab egy



Kishin Shinoyama. A tetoválások háza

szerelmespárról szól, és a klasszikus leszbikus álcát használja fel: „nővérek vagyunk”. A két „nővér”-szerető ruhakölcsönzőt vezet, ahonnan soha sem lépnek ki a külvilágba. A külső világ túlságosan ellenséges és könyörtelen, de „mindig ott a test, amihez vissza lehet térni”. A szexuális gyönyör jelenti a szabadságot a két szereplőnek: Michigannek és Delux-nak. Az ő esetükben a test a szabadság forrása, míg a *More*-ban a bezártságot jelenti.

Opal, Beth, Aisha és Yomi, a *Chiaroscuro* négy szereplője állandóan egy történelmet keresnek, amely tőlük mint leszbikusoktól és színészbőrűektől megtagadtatott. Egy pillanatra sem hagyják el a lakást. Mint a *More* és a *Dressed Suits* szereplői, ők is folyvást új módokat találnak ki problémáik megoldására, hogy ellenálljanak a külvilág meghatározásainak, hogy a valóságból és az álomból, a meglévőből és a szimbolikusból kialakítsanak egy saját teret. A rasszizmus és a leszbikus-ellenesség által kiszabott korlátokon belül, az álmaiban, a szimbólumaiban, a történetében és egymás iránti szerelmében találja meg a négy szereplő a szabadságot.

A *Neaptide* egy leszbikus tanárnőnek, Claire-nek a naturalisztikus történetét és a férfi uralom, az iskola, a bíróság intézménye elleni küzdelmét ötvözi Déméter és Persephoné, azaz a szabadság és rabság archetipikus mítoszával.

Noha, véleményem szerint, valamennyi darabban megtalálható a szabadság-bezártság dinamika, egyedül a *Dressed Suits*-ban és az *Ithakában* van meg a szerepjátszás motívuma, bár különböző aspektusokban – az *Ithakában* a madam-cseléd lány, az anya-lány, a fegyőr-fegyenc párosa jelenik meg.

A leszbikus párkapcsolat dinamikája

A KÉT leghosszabb ideje működő leszbikus társulat, az amerikai Split Britches és az angol Siren (mely most van feloszlóban) egymástól függetlenül kialakított egy színházi formát, amely a leszbikus párkapcsolat dinamikáján alapul. Noha az én elképzelésem szerint az *Ithaka* mindkét főszereplője, Sula is és Deborah is *femme*, a második próba során Sarah Frankcom leszbikus rendezőnő leszbikus párnak állította be őket. Ez egészen új lendületet adott a darabnak, kihangsúlyozva szexuális és irónikus töltését.

Legújabb darabomban, a *Dance of Guns*-ban a két főszereplőt leszbikus párként állítottam be, ami igen sokat segített megformálásukban és dinamizálásukban. Előző darabomban, a *Dreamhouse*-ban tudatosan a kétneműségekre fektettem a hangsúlyt, mert nagy szükségem volt a szabadságra, hogy tanulmányozhassam a leszbikus párkapcsolatokat, amelyek közül a *butch* és a *femme* csak egy lehetséges módzat. Akárhogy is, amikor a kétnemű szereplő, Messenger megjelent szeretőjével, az Anyával a színpadon, a klasszikus leszbikus párkapcsolat képét mutatták.

A leszbikus párkapcsolat dinamikájának színházi elméletéért Sue-Ellen Case-hez fordultam, az első íróhoz, aki kidolgozta ennek a dialektikának az elméletét. Rálátása magával ragadott, és segített tisztázni az e téren kibukkanó fehér foltokat. Gondolatai lebilincselően érdekesek, érdemes helyet szakítani ismertetésükre.

A kortárs feminista kritika kontextusába ágyazva elméletét, amely „a szubjektum helyzetére” helyezi a hangsúlyt, Sue-Ellen Case megállapítja, hogy ő onnan indul, ahol Teresa de Lauretis abbahagyja. De Lauretis szubjektumát (aki képes a változóra, és körülményei megváltoztatására) feminista szubjektumnak nevezi, aki

„egyszerre kívül és belül is van a nemek ideológiáján, és tudatában is van ennek, tudatában van a húzóerőnek, az elkülönülésnek és a kettős látásmódnak. Eddig a női szubjektum kizárólag heteroszexuális kontextusban merült fel, ami állandó be-skatulyázásának oka volt. És mert ezt a jelenséget még mindig férfi, és nem női kontextusban fogják fel, a heteroszexualitás szubjektuma nem képes ideológiai változásra.

Itt kezdődik Sue-Allen Case tanulmánya. Azt állítja, hogy „a feminista szubjektumot kutatva, amelynek politikai törekvései vannak, és a nők körén belül, viszont a szexuális megkülönböztetés ideológiáján, eképpen a heteroszexualitás társadalmi intézményén kívül helyezkedik el, ki fog derülni, hogy a leszbikus pár, mint dinamikus pár szerepei, pontosan azt a pregnáns pozíciót kínálják, melyet a fejlődés megkövetel”. A leszbikus bezártsága a *camp*-et adja, ami „a *butch* és *femme* szerepek stílusát, párbeszédét és színrevitelét” jelenti.

Hogy a leszbikus párszerepek tisztán körvonalazhatóak legyenek egy társadalom elméletben, Case bizonyos elvégzendő feladatokra hívja fel a figyelmet:

A leszbikus-feminista szubjektumank elő kell lépnie elzárkózottságából.

Tisztázni kell a butch-femme pozícióra vonatkozó alapvető vitát vagy camp stílust, és ki kell fejleszteni a homoszexuális életstílus szerepeinek megértését, főként történelmi, osztály- és faji vonatkozásaiban.

Végül, a fenti feladatok elvégzése után, a leszbikus párkapcsolat bemutatásának gyakorlata – a színpadon vagy színpadon kívül – felfogható úgy is, mint a feminista szubjektum ideológián belül és kívül állásának ideológiája, mely mikropolitikai szinten saját szerepét és körülményeit meghatározza. Ezen a sémán belül a leszbikus pár együtt foglalja el a szubjektum helyét, mert nem választhatóak el egymástól.

A feminista szubjektum pozíció megteremtésének tervét illetően Sue-Allen Case véleményét a leszbikus párok történelmi helyzetére alapozza, és kritika alá vonja a feministákat, akik a *butch-femme* szerepeket, a transzvesztitákat és a *camp*-esen öltözködőket „maskarás szubjektummá” vagy „karneválozóvá” degradálják, ám ez a maskarádé *butch-femme* értelmét megfosztja történelmi kontextusától.

A cselekvő szubjektum

SUE-ELLEN CASE teóriájának forrásaként Riviere *Womanliness as a Masquerade* című munkáját nevezi meg, amely szerint – mondja – „a nőiesség minden fajtája álarc csupán, melyet a nők azért öltenek magukra, hogy eltitkolják, hogy apjuk péniszét intellektuális fejlődésük során birtokba vették”. A heteroszexuális nők nem követelik a péniszt nyíltan magukénak, ám túlzottan hangsúlyozzák nőiességüket, szemben a homoszexuális nőkkel, akik – Riviere szerint – ezt nyíltan vállalják, és „arra számítanak, hogy a férfiak beismerik vereségüket”.

Case továbbmegy: szerinte ez a fajta álarcosdi tudatosan beépül a homoszexuális pár-szerepekbe, főként a negyvenes-ötvenes évek mintájára. A férfiszerepet játszó nő, a *butch* nyíltan birtokolja a péniszt, míg a női szerepet játszó nő, a *femme* a nőiesség álarcát ölti magára. A *femme* azzal alapozza meg az álarcosdit, hogy egy másik nő előtt játszik szerepet, „a *butch* pedig az előtt a nő előtt fedi fel péniszét, aki a kiegészítő kasztráció szerepét játssza”.

Bár ez kétségtelenül összhangban van a freudiánus teóriákkal, melyeket a feministák gyakran elutasítanak, Case valójában megfordítja ezeket, és azt mondja, hogy a leszbikus pár férfi és nő szerepei inkább a fallikus ökonómiáról, mint a fallikus ökonómiának szólnak. A *butch*-ot és a *femme*-et mindig a péniszre irányuló pózolásnak, szerepnek tartják, nem biológiai meghatározottságnak vagy lényegi póznak. Riviere és (Case szerint követője) Baudrillard nyelvén szólva, a „*butch-femme* szerepek a nő hiperszimulációját nyújtják, ahogy a freudi rendszer és a saját társadalmi szerepét intézményesítő fallokrácia a leszbikusot meghatározzák”.

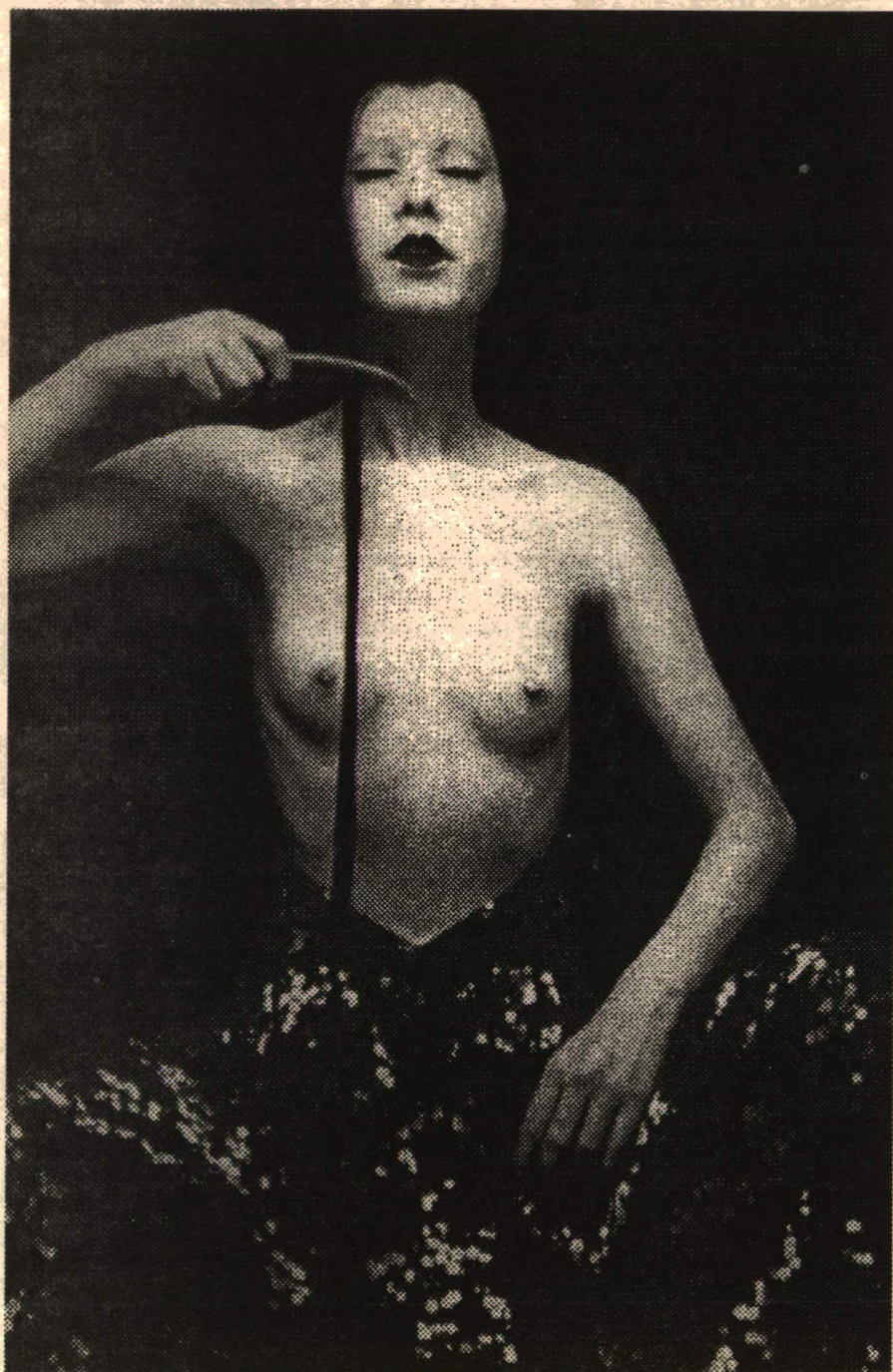
A színház vonatkozásában a szereplőformálás *butch-femme* minősége – a szerepek a szerepekben – „a történelmileg passzív szubjektumnak a cselekvés és az önmeghatározás lehetőségét kölcsönözik”. A leszbikus párkapcsolat dinamikája kétféle azonosulási lehetőséget kínál, míg a heteroszexuális nő számára csak egy van: a jelmez kompenzációja. Ehhez hozzájön még a *camp* segítése, egy olyan ironia, mely lehetővé teszi, hogy a szerepek „az ideológia határain kívül, a nemi szerepekkel együtt formálódjanak meg, minek következtében úgy tűnik, mintha a leszbikus is az ideológián belül helyezkedne el”.

Case megjegyzi, hogy Peggy Shaw és Lois Weaver, a Split Britches két vezéralakja, a New York-i leszbikus élet közismert leszbikus párja – ez a tény eltörli a különbséget színház és valóság, színész és szereplő között, „mentesíti a darabot mindenféle ontológiától”. A női test, a férfitekintet és a realizmus rendszere csupán szexuális játékok a leszbikus pár számára.

A Split Britchesnek *A szépség és a szörnyeteg* című előadását taglalva Case megállapítja, hogy „elvetik a realizmust, aminek fatális következményei vannak a nőre nézve”. Ezt a nézetet osztja Jill Dolan is, aki szerint „egy jó előadás ... nem viheti túlzásba a leszbikusok radikális elemzését”. Véleményem szerint ellenben a leszbikusok igenis csinálhatnak radikális színházat, méghozzá olyan formában, ahogy nekik tetszik, feltéve, ha ez a forma magában foglalja a leszbikus perspektívát, ahogy kezdetben említettem: elmozdítja „a kategória-rendszer tengelyét”.

Visszatérve a leszbikus szerepek dinamikájára, Sue-Ellen Case arra a következtetésre jut, hogy „a csábítás terében a leszbikus pár saját aktivitása által képes áthaladni a szimbólumok mezején – ahogy Irigaray mondaná – mintha csak lábujjhegyen járna a kétértelműségben, játékosan letelepedve az ironia és szellemesség *camp* birodalmában, távol a biológiai determinizmustól, az elitista esszencializmustól és a heteroszexuális nemi megkülönböztetéstől.”

A Split Britches társulata játékosan elismeri a leszbikus „*camp*-birodalmat”. A *Rouge*-nak adott interjújában Peggy Shaw így vall: „Szívünk legmélyén én vagyok a *butch* és ő (Lois Weaver) a *femme*. És örömet okoz, ha ezt színpadra vihetjük”. Lois Weaver hozzáteszi: „Azért visszük önünknek ezt a részét színpadra, hogy eltúlozzuk, felnagyítsuk, hogy túllépünk a sztereotípiákon, a túlsó oldalra, hogy hirdessük, a heteroszexuálisok arcába vágjuk, érti, mire gondolok? (Nevet) Ez a dolog politikai aspektusa, az esztétikai része azonban az, hogy ezek vagyunk, innen jövünk”.



Hideki Fuji. Fésülködő modell

A nyelv és a „kettős távolság”

A leszbikus pár dinamikája sem a színpadon, sem az életben nem probléma mentes. Gyakran heves támadások céltáblájává válik, mint a múlt maradványa, mint nyers sztereotípiá. Hangsúlyozni szeretném azonban, hogy ennek a dinamikának megvannak a maga kódjai, szimbólumai és jelentései, melyek igencsak különböznek az általuk imitált férfi-nő kapcsolattól. Ám időnként kétségkívül „azzal a veszéllyel fenyegetnek”, jegyzi meg Kate Davy, „hogy inkább elősegítik, mint eltörlik a nemek polarizációját”. Nekem is, miközben ezt írom, rá kell döbennem, mennyire sikamlós az állandó átalakulásban lévő leszbikus esztétika, és milyen fontos, hogy „folyton új pozíciót keressek magamnak”.

Például, idegen nyelven írok, nem azon, melyen először fogalmat alkottam magamnak a valóságról (a görög nyelven). Rájöttem, hogy egyidejűleg kétszeresen eltolt pozícióból, kettős távolságból írok: mint „nem-nő” és mint „idegen”. Hogy ily módon „kijelölöm” a pozíciómat, abból a vágyból fakad, hogy ellenálljak az asszimilálódásnak, és kifejezzem másságomat. Ez természetesen mind a tematikát illetően, mind strukturálisan hatással van munkámra. Írásmódomat legalább két gondolati szint és több stílus keveredése jellemzi.

Ugyanez érvényes azokra az írókra, akik faji vagy osztály-identitásról, netán a leszbikusokról írnak. Jackie Kay például a *Chiaroscuroban* a fekete hagyományokat a Ntozake Shange-féle „vitusverssel” jeleníti meg, ugyanakkor átszővi a darabot a leszbikus esztétikával. Az a kérdés, hogy hogyan ábrázoljuk a leszbikusust a színpadon (leszbikus pár, hermafrodita, angyali, démoni, stb.), számtalan leszbikus szerzőt foglalkoztat. „Hogyan mutassuk be a leszbikus kapcsolat övön aluli részét anélkül, hogy a homofóbia malmára hajtánánk a vizet” – ahogy Tasha Fairbanks drámaíró találóan megfogalmazza.

A szexualitás megjelenítése a színpadon

A szexualitás bármiféle színpadi megjelenítése elkerülhetetlenül felveti a szubjektum-objektum, a színész-néző, valamint a jel-jelentés kérdését. A férfi szemszögéből nézett vágy és hatalom volt mindig is a színház elsőrendű témája, középpontban a férfival és a „nővel” – mint a társadalom termékével. A vágy és a hatalom kérdése sok leszbikus előadást is megihletett, sőt mindennapos viták tárgya.

A leszbikusok nagyon eltérő véleményen vannak a szexualitást és nyilvános megjelenítését illetően. Gyakran kapcsolatban áll ez azzal, ahogyan ők maguk a leszbikusust meghatározzák. A definíció sokuk számukra tiszta és egyértelmű, vagyis az egymás iránti szexuális vágyon alapul. Mások szerint a kérdés sokkal összetettebb ennél. Adrienne Rich, amerikai költő és filozófus a „leszbikus folytonosság” kifejezést használja, amely „a gazdag lelki életre, a férfinem zsarnoksága elleni szövetségre valamint a gyakorlati és kölcsönös politikai támogatásra utal”, és nem feltétlenül foglalja magában a genitális szexuális élményt egy másik nővel.

A leszbikusság e kétféle felfogása számos leszbikus darabban megjelenik. Rich hatását látom a *More*-ban, ahol a két nő kapcsolata sokkal inkább a szereteten, mint a testiségen alapul. Ez persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy nincs közöttük

szexuális kapcsolat. „Ne szeretkezzünk többé” – mondja Coquino. „Hülyeség” – válaszolja Mavro. Talán a szeretkezés újradefiniálásáról van szó? Kettejük kapcsolata teljes egészében a közös túlélés biztosítója. Ahogy Mavro mondja: „Nevezheted akár szerelemnek, akár munkának ”

Kapcsolatukban ott a testiség, de nyílt szexuális gesztusok nélkül. Coquino így szól Mavrohoz: – „Érints meg” –, mire Mavro így felel: – „Jó, de én többet akarok”. Ez a párbeszéd azonban nem szexuális aktushoz vezet, ahogy az várható lenne, hanem a két bábunak, *More*-nak a megszületéséhez, akik Mavro és Coquino hívatlan védelmezői lesznek. Mavro saját testét önmagától különállónak tekinti. Amikor deréktól felfelé levetkőzik, meztelen felsőteste nem a férfi vágy célpontját jelenti, hanem a női testet mint a külvilággal szembeni megoldatlan konfliktusok forrását. A test az ellentmondások megjelenítőjévé válik.

A test és a szexualitás szinte teljesen hiányoznak Sarah Dabiels *Neaptide* című darabjából. A hangsúly a harcon van, melyet a leszbikusoknak kell megvívniuk az intézmények ellen. A nők közötti szexuális kapcsolat a cselekmény szerves része, ám a szexuális vágy soha nem jelenik meg a színpadon. Ellenben Jackie Kay *Chiaroscurojában* a szexualitás áll a középpontban, és a szereplők beszélnek is szexről és szerelemről, jóllehet itt sem jelenik meg nyíltan, kivéve egyetlen egyszer, amikor keretként szolgál arra, hogy az egyik szereplőt kirúgják ápolónői állásából.

A *Dressed Suits* másfelől a leszbikus színház egy újabb hagyományát teremti meg, melynek középpontjában a szexuális vágy áll mint a változás fegyvere vagy – ahogy Audrey Lorde írja – „az erotika hatalmának felfedezése életünkben”, amely „erőt adhat ahhoz, hogy alkalmazkodjunk a világban történő változásokhoz ahelyett, hogy ugyanabban az unalmas drámában egyszerűen újraíránk a szerepeket”.

Az *Ithaka* magját alkotó szenvedélyes, ám klausztrofóbiás kapcsolat kétségtelenül a vágy és a hatalom színteréül szolgál. A vágy intenzív és kölcsönös, a hatalom felcserélhető és a leszbikus kapcsolat játékosága és szabadsága a közege, legalábbis a képzeletben és a szexuális tapasztalatban jelenik meg. Ugyanezt láthatjuk a *Dressed Suits*-ban – amint azt Kate Davy is megjegyzi – a szubjektum helyzete folyton változik, és vele együtt az erőviszonyok is szüntelenül eltolódnak. Így van ez a *More*-ban, a *Chiaroscuroban*, a *Neaptide*-ban, mint a *Split Britches* valamennyi produkciójában.

Egészen bizonyos lehetek ezért abban, hogy a leszbikus színházat az interszubjektív kölcsönösség jellemzi, ellenben a heteroszexuális szerzők darabjaiban a leszbikus elkerülhetetlenül az lesz, aki másokat megkíván, de akit nem kívánnak. Kívülről szemlélve a leszbikus „férfi-imitáció, aki a pszichológiai fejlődésben megrekedt, más nők elcsábítója, blaszfémia vagy perverzió, ‘szexuális elsőbbség’, fasisztoid feminista, nyomorult”.

A leszbikus színházban a szubjektum (a vágyakozó) és az objektum (a vágyott) állandó kölcsönhatásának lehetünk tanúi. A két szerep felcserélhető, tetszés szerint játékosan megfordítható, a szexualitás színterén belül és kívül. Ez a kölcsönösség, akár a leszbikus párkapcsolat dinamikájában jelenik meg, akár nem, nemcsak a leszbikusokról kialakult előfeltevéseket kérdőjelezi meg, de a férfi-nő kapcsolat természetének tartott dinamikáját is.

Kate Davy szerint a *Dressed Suits* előadásában a *Split Britches* a nőiség gondos megformálásával a nő jelmezére hívta fel a közönség figyelmét, aláásva a nő fogalmát mint testet. Amikor például Deluxe a *Put the Blame on Me* című dalt énekli, az őt alakító színésznő, Peggy Shaw Deluxot játssza, aki viszont Rita Hayworth-öt játssza,

amint az egy másik szerepet alakít. A Peggy Shaw játékában megmutatkozó distancia bölcs iróniát mutat a nő szerepeknek ebben a láncolatában.

Kétneműség és gesztusok

Míg a Split Britches a leszbikus párkapcsolat dinamikáját követi, Monique Wittig és Zande Zeig a kétneműséget keresik, mind gyakorlati, mind elméleti szinten. 1984-ben Zande Zeig turnéra indult Monique Wittig *The Journey* című darabjával, melynek kapcsán a feminista kritika elismerően nyilatkozott a férfi és nő gesztusok eredeti kombinációjáról illetve a gesztusok meghaladásáról.

Zeig és Wittig *Dynamics of Language and the Semiotics of Gesture* (A nyelv dinamikája és a gesztusok szemiotikája) címmel kurzust hirdettek meg a New York University-n. „Különböző technikákkal kísérleteztek, amelyek a másik nem gesztusrendszerének megismerését szolgálták”. A hallgatókat arra ösztönözték, hogy találják meg saját megszemélyesítőjüket, aki nem egy elképzelt személy volt, hanem „maga a hallgató mint a másik nem”. Háromféle gesztusrendszert vizsgáltak: a saját nemükét, a másik nemét és egy semlegest, és mindhármát elsajátították.

Zeig később *The Actor as Activator* című cikkében számolt be ezekről a gondolatokról, amelyben a gesztusokat a nők elnyomásának kifejezőeszközének tekinti. „Természetes” gesztusok nincsenek, ám az emberek annyira hozzászoktak ahhoz, hogy férfi vagy női szerepet játszanak, hogy megfeleldenek a nemek társadalmi eredetéről: „A női gesztusok a szolga gesztusai. Ebből következően a férfié az úr gesztusai. Egyik gesztusrendszer sem felel meg egy szabad emberi lényének.”

A gesztusok olyanok, akárcsak a ruha – tetszés szerint felölthetők. Ennélfogva alapvető színházi nyelvként szolgálnak, különösképpen a leszbikus színházban. A leszbikusok társadalmi szerepeikben és színészként is a színpadon arra kényszerülnek, hogy fizikai létüket politikai kontextusba helyezték. Zeig arra a következtetésre jut, hogy „a leszbikus feladata a színész mozgásának és gesztusainak megváltoztatása”, mert „ezen keresztül alapvető befolyást gyakorolhatnak a kortárs színház irányára”.

Constructing the Spectator című cikkében Kate Davy megállapítja, hogy a leszbikus színházat a közönséghez fűződő viszonya is megkülönbözteti a hagyományos színháztól. A WOW Café és a Split Britches színházak már a nevükben is a leszbikusságra utalnak, egy olyan nézőhöz szólva, aki kívül esik mind a férfi univerzális, mind a „nő” társadalmilag meghatározott kategóriáján; a *Dressed Suits* a heteroszexuális előadás-modellt ássa alá.

A Split Britches elhatározása, hogy betör a színházak élvonalába ezzel az előadással, a rendezést és a szöveget tekintve is megváltoztatta a darabot. A szerző és az előadók is úgy igyekeztek megcsinálni az előadást, hogy az a fennálló kultúra értelmezési kísérleteit meghiúsítsa. Ezt azonban nem sikerült maradéktalanul megvalósítaniuk. Az Ann Arbor University hagyományos környezetében „egyszerűen kicsorbult a darab fennálló ideológiával szembeni éle”.

Kate Davy szerint azonban nem elegendő a fennálló értelmezéseket támadni: sokkal lényegesebb, hogy egy előadás értelmezésének működési elvét kérdésessé tegyék. És mivel „általánosan elfogadott, hogy a megjelenítés a nemek különbözőségén alapul, és mert az a társadalmi és kulturális intézmény, ahol ez a különbözőség

megnyilvánul, a heteroszexualitás, szükségesnek látszik eltörölni a heteroszexuális modellt a megjelenítésből ahhoz, hogy bármilyen alapvető változást elérhessünk”.

Körkörös dilemma

HOGYAN töröljük hát el a heteroszexuális modellt a megjelenítésből? Maradjunk a periférián, vagy hatoljunk a fennálló kultúra és színház szívébe? Hogyan hatolhatunk a szívébe, ha az erő, mely mozgatja, centrifugális? És hogyan kerülhetjük el a kívülrekedést, ha megmaradunk a gettóban, ha elutasítjuk a különböző kontextusok, a magas minőségi színvonal és a kritikai igény kihívását a szórakoztatással szemben? Elszigetelődés és beábozódás, vagy rejtjelezés, alárendelés és kisajátítás?

Akárhogy is, a kockázatvállalás szükségesnek látszik, ha a leszbikus színház „meg akarja változtatni azt a textuális valóságot, amelyben benne foglaltatik”, ha valóban be akar lépni a világ tudatába és alapvetően meg akarja változtatni. Egy olyan színház megteremtése, amely minden kétséget kizáróan és nem az önigazolás kényszeréből leszbikus, lehetőséget kínál a kisajátítás elkerülésére, ha a középpontot célozzuk meg. Egyelőre az a feladatunk, hogy a bábót egy kihívó, ambiciózus, izgalmas színház laboratóriumává változtassuk.

Mely alkotórészekből tevődne tehát össze a leszbikus színház esztétikája? Úgy tűnik, a következőkből:

a szabadság-korlátozás dinamikából, a szerepjátzással vagy anélkül, de mindenképpen az interszjektív kölcsönösség alapján;

„distanciát” teremtve szerep és „valóságos lét”, „nő” és „férfi” mint társadalmi termék valamint hímnemű és nőnemű biológiai kategóriái, a butch, a femme meg a kétneműség között.

A színházat teremtő leszbikusok társadalmi-kulturális helyének megtalálása hatással lesz az irányára, tekintettel az általuk felölelt nem-leszbikus színházi hagyományokra és a leszbikusság azon aspektusaira, melyeket megalapoznak.

Míg a leszbikus színház általában csaknem valamennyi ismert műfajt felhasználja – a *Neaptide* társadalmi realizmusától a *Ciaroscuro* ritusversén keresztül az *Ithaka* és a *More* tragikomédiájáig – és megkérdőjelez, sőt újakat teremt (mint a *dyke noir*-t a *Dressed Suits*-ban), a tragédia hiányzik. Mi lehet ennek az oka?

A leszbikusok nem szívesen nyúlnak a tragédiához, részben amiatt a belülről fakadó késztetés miatt, hogy pozitív képeket teremtsenek, részben pedig azért, mert a leszbikusot hagyományosan tragikus hősnőként ábrázolják, aki vagy megőrül, vagy az öngyilkosságba menekül, vagy végképp visszavonul. A leszbikus szerzők reakciója vagy az volt, hogy elvetették a tragédiát, vagy komédiává formálták át, ahogy Tasha Fairbanks megállapítja: „darabjaimban a hatalmasok bukása általában nevetséges és patetikus”.

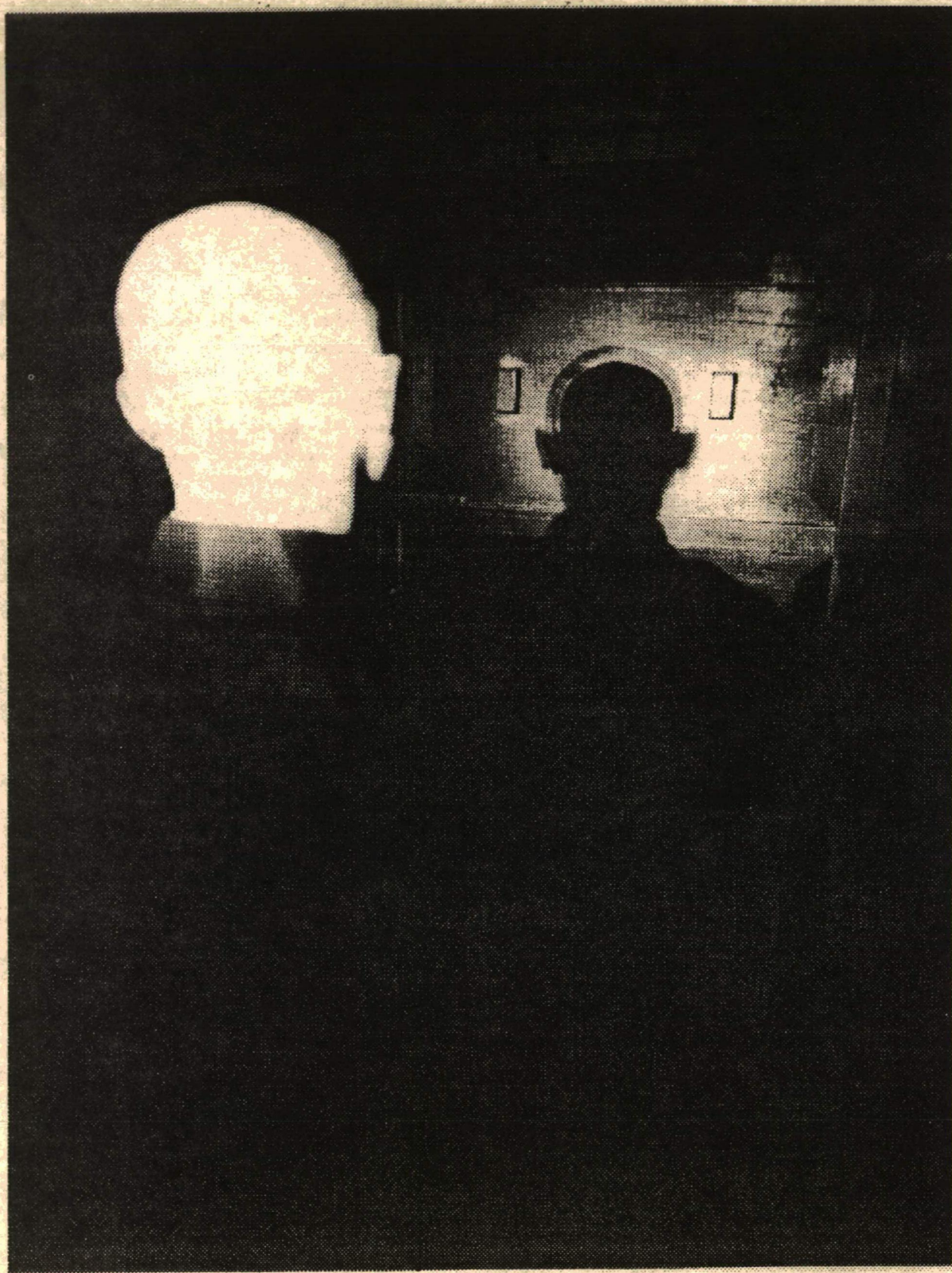
De vajon csak a hatalmasok buknak el? És csak az ő bukásuk tragikus? És miért küszöböljük ki a tragédia tagadhatatlan erejét? Mi lenne, ha újra felfedeznénk? Mi lenne, ha a hatalmasok helyett „olyan emberekről lenne szó, mint mi”? Ha újra definiálnánk „a konfliktust és a feloldódást” valamint bukást úgy, hogy a saját valóságunkat magába foglalja? Ha a katarzis sokkal inkább az ellenállást, mint a *status quo* elfogadását segítené elő? Mi lenne, ha a tragikum eszközét különválaszta-

nánk a szubjektivitástól és attól a képességtől, hogy megváltoztassuk saját valóságunkat?

A színházban a tragédia a kínok kínját jelenti. Vajon a kínok kínja maga az eksztázis? A szélsőséges ellentétek, természetes, elkerülhetetlen szintézisek? Talán ebben rejlik a közönség tragédia iránti kiolthatatlan lelkesedése, hiszen a kínok kínja tudatosítja bennünk az ellentétének lehetőségét, azaz az eksztázist. Ha ezt tapasztaljuk, úgy érezhetjük, élünk. És egy olyan társadalomban és korban, amelyben élünk, az élő halottak sokkal gyakoribbak mint az élők, az emberek jeleket vésnek, hogy emlékeztessék magukat arra, hogy létük talán értelemmel bír, hogy van lehetőség az élet közvetlen megtapasztalására. Azt gondolom, hogy ebben rejlik a katarzisnak mint ellenállásnak az ereje.

Minket, leszbikusokat gyakran a társadalom kollektív árnyékának, legszönyorosabb rémálmának tekintenek. Feje tetejére állítva ezt az elképzelést, a színpadon és az életben egyaránt, megmentvén a béklyók nélküli „rossz” szabadságát, mégis javunkra fordíthatjuk. Reakcióink a kívülről ránk kényszerített sztereotípiákkal szemben azonban gyakran a cenzúra, öncenzúra legveszélyesebb formáját ölti. Ellen kell állnunk a külvilág hamis és megsemmisítő képeinek és a belülről ránk erőszakolt, a valóságnak nem megfelelő elvárásoknak is, ha egy olyan leszbikus színházat szeretnénk teremteni, amely túllép saját specifikus jegyein, és az egyetemest célozza meg.

Nina Rapi drámaíró és
műfordító.
Színdarabjai:
Ithaka, In: SEVEN PLAYS BY
WOMEN 1991
Critical Moments, trilógia
1990
Johnny Is Dead 1991
Dreamhouse 1991
Dance of Guns 1992
Dangerous Oasis 1993



Ikko Narahara. Zen

GODHEAD-DEATHHEAD

*Godhead turns Deathhead
Three in One, One in Three
The crutch of Christianity
(COIL)*